

## Egy kor közérzetének tapasztalata

### Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* című művének narrációja<sup>1</sup>

#### Bevezetés

Tanulmányomban Mészöly Miklós *Pontos történetek, útközben* című művének narratíváját vizsgálom.<sup>2</sup> E Mészöly-regény köztudottan nem aratott elsöprő sikert az olvasók körében. Elemzésem célja, hogy a narráció vizsgálatán keresztül értelmezze a szöveg olvasóra gyakorolt hatását, és egy olyan, lehetséges értelmezését adja a műnek, ami tudatos szerzői döntéseket feltételez annak céljából, hogy egy kort átjáró hangulatot tapasztalati szinten adjon át az olvasónak.

A mű először 1970-ben jelent meg: pontos, objektivitásra törekvő úti leírások fűzére Erdélyben, valamikor a II. világháború után, melynek elbeszélője egy középkorú, erdélyi származású, Budapesten élő nő. A regény dűreri mottóval kezdődik: „Olyan vonalakra van szükségünk, melyeket nem húzhatunk meg határozott szabály szerint, csak ponttól pontig.” Az elemzési módszeremet is ennek szellemében végeztem, tehát egy teljes mértékben szövegközpontú módszert választottam, ahol ponttól pontig haladva próbálok egy értelmezésig eljutni.

#### A narráció

Kritikusai általában a mű tulajdonképpeni szerkesztetlenségét szokták kiemelni. („A *Pontos történetek, útközben* a spontán tapasztalati anyag iránti érdeklődés dokumentuma az opusban, s a szerkesztetlenség lehetőségeivel való

---

<sup>1</sup> A tanulmány az OTKA támogatásával készült, *A másság terei. Kulturális tér-képek, érintkezési zónák a kortárs magyar és román filmben és irodalomban* című, NN112700 számú projekt keretében. Illetve a szerző Eötvös Loránd Tudományegyetemen, dr. Dánél Mónika vezetése alatt készült szakdolgozatának átdolgozott változata.

<sup>2</sup> A könyv több kiadásban jelent meg, amik szövegeltéréseket is hordoznak magukban. Jelen dolgozatban kizárólag az 1977-ben megjelent kiadással foglalkozom (*Pontos történetek, útközben*), a többi szövegváltozattal nem hasonlítom össze. MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek, útközben*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1977.

kísérlet.”<sup>3</sup>) A már említett mottóval kapcsolatban Tüskés Tibor így fogalmaz: „A regény szerkezete is düreri: nem holmi hagyományos kompozíciós elvet, meghatározott szabályt követ; itt az emlékeket a ponttól pontig húzott vonalak, az utazás állomásai, az utazás időrendje, maga az útvonal köti össze.”<sup>4</sup> A mottó gyakorlatilag ezzel el is árulja a szerkesztési elvet: a történetek egyenértékűek, nincsen főszál, cselekmény. S bár Tüskés ezt nem említi, úgy gondolom, a legerősebb szervezőerő mégis csak az elbeszélő, aki emlékeit összekapcsolja „dolgoztól dolgozig, embertől emberig”.<sup>5</sup> A történetek sorozata időrendben helyezkedik el, nincs kiemelve közülük egy se, és főképp nincs irányuk,<sup>6</sup> tehát nincsen egy végső következtetés, konzekvencia, ha úgy tetszik, tanulság, amit, letéve a könyvet, összefoglalhatunk. Az egyenrangúság miatt nincs hagyományos íve a regénynek.

### **Az elbeszélő személye**

Az elbeszélő személyét vizsgálva megállapítható, hogy az homodiegetikus és intradiegetikus, hiszen Libus, a főszereplő egyes szám első személyben mondja el a történetet, látszólag belső fokalizáltsággal. „A kötet egyfajta utazásregény, hőse azonban nem az utazó, hanem azok, akikkel találkozik.”<sup>7</sup> Ezzel kapcsolatban maga a szerző úgy fogalmaz egyik esszéjében: „Úgy láttat, hogy kissé mindig háttérben marad. Nem ő motiválódik elsősorban, hanem rajta keresztül, jelenléte révén a világ (s a „mozaikok” sora). Ő hívja elő a valóságot, és benne saját magát is, persze”.<sup>8</sup> Felmerül azonban a kérdés, hogy mennyire „hívja elő saját magát”. Ugyanis magáról Libusról elég keveset tud meg az olvasó. Természetesen kirajzolódik valamiféle jellemrajz, amit viszonyokból, a hasonlatokból, sok-sok apró visszatükröződésből össze tudunk rakni, de ez még így elég keveset enged láttatni. Mészöly úgy határozza meg ennek a célját e könyve kapcsán, hogy az „ábrázolással, formanyelvvel is igyekszik utalni arra, hogy létezésünk „testvériessége” épp abban a felismerésben van/lehet, hogy

---

<sup>3</sup> THOMKA Beáta, *Mészöly Miklós*, Pozsony, Kalligram, 1995, 119.

<sup>4</sup> TÜSKÉS Tibor, *Mészöly és Erdély*, <<http://www.jamk.hu/ujforras/031017.htm>> (Letöltés ideje: 2015. 04. 26.)

<sup>5</sup> MÉSZÖLY Miklós, *In Memoriam Huszárík Zoltán = M.M., A pille magánya, Esszék*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2006. 325.

<sup>6</sup> THOMKA, *i. m.*, 118.

<sup>7</sup> *Magyar irodalom*, főszerk. GINTLI Tibor, Bp., Akadémiai, 2010, 958.

<sup>8</sup> MÉSZÖLY, *In memoriam...*, *i. m.*, 324.

semmik vagyunk a *többiek* nélkül.”<sup>9</sup> Ez a szöveg szintjén is megjelenik, hiszen magáról alig beszél, és azok is elejtett mondatok, másokra adott reakciók eredményei: „Biztos Tusi említette neki, hogy évekig beteg voltam; de erről nem nagyon szeretek és nem is szoktam soha beszélni.”<sup>10</sup>

A fokalizáció típusa nem egyértelmű, stabil, hanem az aktorális és a semleges, a belső és a külső váltakozik (és mosódik néha egymásba), ezzel diszkurzív billegést idézve elő, ami többek között az elbeszélés feszültségét generálja. Emiatt és az előbb leírtak miatt, miszerint gyakorlatilag nincsen kidolgozott, előttünk teljes valójában megjelenhető szereplő, a hagyományos olvasói azonosulás nem tud végbemenni az olvasóban.

A regény formailag belső monológok és leírások füzére, amikbe dialógusok ékelődnek be az elbeszélő által idézve. Gyakran a folyó szövegbe épülnek bele idézőjellel, ezzel is csökkentve a párbeszédes jelleget. Sokszor előforduló jelenség a narráció és egy-egy megszólalás összeolvadása, tehát idézés nélkül, saját gondolataként, leírásként hangzik el egy mondat, amire viszont egy másik szereplő reagál, így kiderül, hogy az nemcsak gondolat volt, hanem a szereplő ki is mondta, tehát a párbeszéd részét képezi. „A temető a fölszegen van, oda indulunk el. Ezt hívták valamikor Hosszú utcának. Most egyáltalán nem érzem olyan hosszúnak. Néhány forduló után már látjuk a fa udvarkapuhoz hasonló bejáratot a domb tetején. Fira belém karol, a zöld-sárga jerseyruha van rajta, fekete cipő. »Mit mondasz?« kérdezi. »Semmi... Csak mondom, hogy ezt hívták Hosszú utcának. De nem is olyan hosszú.«”<sup>11</sup> E jelenség következménye, hogy az olvasó sokszor nem tudja, hogy az éppen olvasottak elhangzanak, vagy csak gondolatok. Illetve a megszólaló lejegyzése is változó, tehát van, amikor az elbeszélő megjegyzi, hogy ezt most épp ki mondta, de legtöbbször a dialógusok is gondolatfolyamszerűen jelennek meg, elhagyva az ilyen megjegyzéseket. Ilyenkor az olvasó nagyon könnyen belezavarodhat abba, hogy melyik mondat épp melyik szereplő szájából hangozhatott el, főleg amikor kettőnél többen szerepelnek a jelenetben. Ezzel kap igazi jelentőséget az egyes szám első személyű elbeszélés, hiszen – ahogy Mészöly fogalmaz – „egyetlen alak szűri meg s láttatja mindazt, ami a film”.<sup>12</sup> Tehát mindezek által az olvasó kényelmetlen, kiszolgáltatott helyzetbe kerül.

---

<sup>9</sup> *i. m.*, 325.

<sup>10</sup> MÉSZÖLY Miklós, *Pontos történetek, útközben*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1977, 194.

<sup>11</sup> *Uo.*, 106.

<sup>12</sup> MÉSZÖLY, *In memoriam...*, *i. m.*, 324.

Amennyiben az elbeszélés egyes szám első személyű, így az elbeszélő karakter duális természetű,<sup>13</sup> mivel megtapasztaló is. Genette szorgalmazza az elbeszélő-én elválasztását a szereplő-éntől.<sup>14</sup> Ez a *Pontos történetek, útközben* esetében annyira nem egyszerű, hiszen azok a konvencionális jellemzők, amik lehetőséget adnának az elkülönítésre, szinte teljesen hiányoznak a könyvből. Ilyen lenne, ha az elbeszélő cselekmény és maga az elbeszélés idősíkjá elválna egymástól, viszont Libus története állandó jelen időben áll.<sup>15</sup> Genette-nél is feltűnik ez a jelenség: „a két instancia teljes összeolvadásának egyedüli módja az in actu belső monológ, ahol a szereplő egyidejűleg hajtja végre és írja le cselekedeteit.”<sup>16</sup> Ezek szerint egy hosszú belső monológ a *Pontos történetek, útközben*? Látszólag az. Azért is, mert egyrészt az elbeszélő látszólag nincs tekintettel olvasójára, tehát nem magyaráz meg olyan dolgokat például, amik magyarázatra szorulnának, vagy ahogyan a dialógusok megjelennek, illetve a párbeszédet idézőjeles jelzése gondolatjelek helyett. Akkor viszont miért *nem* belső monológ? Pont amiatt, mert ezek mind csak a felszín látszatai: a dialógusokat lehet idézőjellel is jelölni, bár valóban jóval ritkább formája; és nagyon ritkán, de találunk olyan szövegrészeket, ahol számára triviális információt mégis megoszt. „Apám kilencvenkét éves. Erzsikék (az idegen házaspár), apám halála után a belső szobát is maguknak szeretnék. Az a tervük, hogy kiigénylik, s anyámat Vízaknára, a testvéréhez költöztetik majd. Erős vazelin-szagot érzek, mikor belépek.” Tehát nem tekinthetjük belső monológnak egész terjedelmében, de fontos a tény, hogy látszatát kelti. Tehát ezek az apró gesztusok mégis elválasztják az elbeszélői-ént a szereplő-éntől, igaz, ez egy nagyon vékony rés, amit a szöveg tudatosan elfed, ezzel kérdőjelezve meg a határt

---

<sup>13</sup> Andrew GIBSON, *Narratíva és alteritás*, ford. VÁSTYÁN Rita, 4(2007), 551–577, 553.

<sup>14</sup> Gérard GENETTE, *Metalepszis: Az alakzattól a fickióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006, 94.

<sup>15</sup> Meg kell jegyezni, hogy bár végig jelen idejű az elbeszélés, ám időszervezete nem teljesen folyamatos. Ráadásul a különböző kiadásoknak más a belső tagolása, több fejezetcím tűnik fel. Ezért az alábbi szerkezeti áttekintés szigorúan az 1977-es kiadásra érvényes. A könyv gyakorlatilag két nagy részre oszlik, a második két rövidebb fejezetből áll. Az első nagy egység nem visel fejezetcímet, a második előtt viszont az a cím áll, hogy „HÁROM ÉV MÚLVA”. Ezt a gesztust kétféleképp kezelhetjük. Egyrészt tekinthető szerzői jelenlétnek. A másik lehetőség, hogy elbeszélői aktusnak tartjuk, így viszont közlési jellegétől fogva automatikusan elválasztja a két instanciát.

<sup>16</sup> *Uo.*, 95.

közöttük. Úgy gondolom, hogy ezek tudatos írói döntés eredményei azzal a céllal, hogy a befogadó figyelmét az elmeséltről az elmesélés aktusára terelje.<sup>17</sup>

### **Kettősségek**

Viszont a *Pontos történetek, útközben* végigkísérik az összefonódó ellentétek, a regény szinte minden részét átítatja az a fajta kettősség, amely kényelmetlen helyzetbe hozza az olvasót. Hiszen gyakorlatilag válaszokat nem, csak kérdéseket hagynak maguk mögött, és egyáltalán nem biztos, hogy a könyv végére érve nekünk, olvasóknak van-e válaszuk. Az én olvasatomban ez a gesztus arra irányul, hogy egy, a regény mögött, illetve világában általánosan meghúzódó bizonytalanságot jelezzen. Jelen írásban csak a fontosabb kettősségeket emelném ki.

A könyvet végigkíséri a nyelvi kettősség, mivel a magyar és a román nyelv ritmikus váltakozása motívummá emeli a nyelv problematikáját, és megjelenéseik további kérdéseket vetnek fel az identitás kérdésében is. Az elbeszélő mindkét nyelvet használja hétköznapi szituációkban, viszont nincsenek következetesen jelölve a váltások: van, ahol románul van írva, és a lap alján fordítást találunk, de legtöbbször magyarul olvashatjuk, és csak a szövegkörnyezetből derül ki, hogy az amúgy románul hangzott el. Sokszor nem is a dialógus előtt, mintegy felkészítve minket, hanem csak a párbeszéd vége felé derül ki, és nem közli velünk az elbeszélő egyértelműen, hanem csak a jelöltségből következtethetünk. Olyan szituációk is vannak, amikor egyáltalán nem tudjuk meg, hogy milyen nyelven folyik a beszélgetés: „Mikor továbbmegyek, képtelen vagyok visszaemlékezni, hogy milyen nyelven beszéltem velük.”<sup>18</sup>

Furcsa, sehogyan sem oldódó feszültséget találunk ezzel a kettősséggel: ha valaki csak az egyik nyelv birtokában van, az nem jó, mint a Fira esetében, aki nem beszél magyarul. „Firára nézek; rossz lehet neki, hogy egy szót sem ért.”<sup>19</sup> Ha valaki mindkettőt tudja, akkor sem könnyebb: „Próbálok románra fordítani a szót; de hogyan mondjam, hogy »tejes«? Magyarul se nagyon értem, mi az: »Ilonka, a tejes.« Valahogy így fordítom le: »Ilonkát keresem, aki tejjel foglalkozik.«”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Tom KINDT, *A szerződésszegés művészete: A metalepszis és az elbeszélői megbízhatatlanság összehasonlítása*, ford. BENE Adrián = *Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat Kiadó, 2007, 136.

<sup>18</sup> MÉSZÖLY, *Pontos...*, i. m., 55.

<sup>19</sup> *Uo.*, 138.

<sup>20</sup> *Uo.*, 24.

Aztán ha egy szituáción belül mindkét nyelvet használják, az legtöbbször (meg) zavarja az elbeszélőt: „Egy kislány jön oda hozzám, keveri a románt a magyarral. Nehezen értem.”<sup>21</sup> Végül pedig van, hogy még a két nyelv tudása sem elég: „Erre mondják románul, hogy *bugyigó lábakkal*. Mondom így is, románul is, de egyik nyelven sem érti.”<sup>22</sup> Vagy még markánsabb példa lehet a következő: „Az Isten meg nem is figyel oda, ha az ember szól, már sokszor azt hiszem, hogy se magyarul, se románul nem tud...”<sup>23</sup>

A nyelvhez szorosan kapcsolódik az identitás kettőssége, ami abból fakad, hogy a főszereplő erdélyi származású nő, aki már régen elköltözött, és Budapesten él. Így a regény világához, annak *szokásrendjéhez* egyszerre tartozik hozzá, illetve esik ki ebből; odatartozásra utal a neve, legalábbis ahogy mi ismerjük: Libus; egy családon és barátok körén belül használt becenév. Ezen túl a szokásrenddel többnyire tisztában van, ezek miatt mondhatjuk, hogy benne van a rendszerben („Leszegem a fejemet, mint a többiek.”<sup>24</sup>), viszont néhány *szabályt* ő sem ismer, ezekben a pillanatokban ő is kívülálló. Olyan helyzetekre gondolok, mint például, amikor Libus a pappal beszélget, aki csak odavalósi halottakhoz adhatja ki a halottaskocsit: „»És ha véletlenül én is itt halnék meg?« kérdezem. »Végül is vízaknai származású vagyok.« Elmosolyodik. »Ha szigorúan vesszük, magát is vállon kellene fölvenni. Magának se adhatnám oda.«”<sup>25</sup> Ő odatartozónak érzi magát bizonyos szinten, de *szigorúan véve* nem az.

Az elbeszélőnek ez az identitás kettősségéből fakadó ingadozása megfigyelhető az olvasónál is, mivel a homodiegetikus elbeszélő következtében mi is mindent az ő szempontjából látunk. Ez kissé paradox módon úgy realizálódik, hogy amikor Libus a szokásrend szabályaival tisztában van, akkor az olvasó számára nehezebb a megértés, mert nincs magyarázat. Viszont amikor Libus kikikerül a rendszerből, akkor ezzel az aktussal valószínűleg mi kerülünk hozzá közelebb ideiglenesen.

Egy problémát emelnék még ki itt röviden, és az a semlegesség. Ez az elbeszélő szenttelen stílusára utal, mivel nem reagál külösképpen az őt ért hatásokra, és alig tudunk meg valamit a gondolatairól, az érzelmeiről. E jelenység ellenpontjaiként viszont a szövegben elemi erejű érzelmiséget, gondolati-

---

<sup>21</sup> *Uo.*, 56.

<sup>22</sup> *Uo.*, 371.

<sup>23</sup> *Uo.*, 367.

<sup>24</sup> *Uo.*, 55.

<sup>25</sup> *Uo.*, 152.

ságot, egy egész múltat, kultúrát tükröző megnyilatkozások vannak, aminek legfeltűnőbb formája a műben a hasonlat. Mivel az egyén nyelvi kódrendszerére épülnek, és annak gondolat- és érzelmvilágából, múltjából táplálkoznak. Így újabb visszatükröződései az elbeszélőnek.<sup>26</sup> Ezen túl jól modellezi a regény egészenek céljait és működését. Visszatükröződések által töltjük ki a tudásbeli hézagokat, építjük tovább a regény világát. Elhanyagolhatónak tűnhet néhány hasonlat, ám ebben rejlik e regény nagyszerűsége, hogy nincs „nagy dolog”. Itt csak ezek a részletek állnak az olvasó szolgálatába, hogy saját maga megalkossa a regény világát. Hogy példát is említsek: „Csendben ülünk, mint akik életben maradtak”<sup>27</sup> vagy „»Örökre, Mituka« ismétli meg, mint egy mai napra véglegesített ígét”.<sup>28</sup>

### **A csend mint struktúrateemtő erő**

Túry György Bret Easton Ellis *Nullánál is kevesebb* című regényének értelmezésekor felhívja a figyelmet arra, hogy a történet nélküli narratívák is hordozhatnak jelentéstartalmat, csak éppen „a nem narratív narratíva ismételt s így generál jelentést”.<sup>29</sup> Tehát amennyiben megvizsgáljuk a könyvet átszövő stilisztikai és retorikai alakzatok hálóját, ki kell, hogy rajzolódjanak a tudatos szerzői hangsúlyok is. Tehát megvizsgálva a stilisztikai és retorikai alakzatok hálóját, kirajzolódnak a tudatos szerzői hangsúlyok is. A regényt átszövő ismétlődésekből létrejövő motívumuk közül a teljesség igénye nélkül említhetjük legfontosabbnak a háborút, az érzékeket, a nyelvet mint fogalomcsoportokat. Már több motívum kifejtése is túlmutatna az előadás keretein, így csak a szöveg-szerzői szempontból legérdekesebbet emelem ki: a *csend* fogalmi körét.

A regény világában a csönd mindenképp egy nagyon fontos fogalom. Egyrészt itt is megtaláljuk a hallgatásnak, vagy épp szólásnak, beszédnek olyan aspektusait, amik természetesen. Ezek teljes mértékben mindennapos, jó időben való, tervezett hallgatások, megszólalások, bár meg kell jegyezni, hogy ezek is meglehetősen sokszor fordulnak elő. Ami izgalmasabb, hogy a csendnek van egyfajta kettőssége ebben a világban: egyszerre reprezentál valamilyen pozitív

---

<sup>26</sup> Ez alól a köznapi beszédben már rögzültek számító hasonlatok kivételt képeznek, pont széles körű használatuk miatt. Ilyen például a „fehér, mint a hó”. Nyilván ez is elárul valamennyit arról, aki mondja, viszont ez nem igazán számottevő.

<sup>27</sup> *Uo.*, 99.

<sup>28</sup> *Uo.*, 399.

<sup>29</sup> TÚRY György, *Amerikai etikai kritika*, Bp., Kijarat, 2009, 153.

dolgot, érzést a maga természetességében, ugyanakkor rossz, zavaró és félelmetes is. Több helyen megfigyelhető, hogy a mondatok, hasonlatok, képek egyfajta erővel ruházzák fel a csendet. „A csend mintha felerősítené a csillárfényt.”<sup>30</sup>; „Végül én is hamar abbahagyom, a csend annyira erős.”<sup>31</sup> Mintha a csendnek lenne egyfajta kimondatlan jelentősége: „Utána kis csönd és szünet; mint a visszavonhatatlan döntések után”.<sup>32</sup> És végül a csendet felfokozza, gyakorlatilag kitágítja *mindenné* azáltal, hogy azt mondja: „Olyan a csend, hogy már minden zaj benne van, lefokozottan.”<sup>33</sup>

Másrészt a csendet érdemes megvizsgálni a mindennapi beszéd részeként is mint elhallgatást, mivel az mindig hiányt hagy maga után, és a háttérismeretre, a kommunikáló felek közös tudáskeretére támaszkodik. A hiányok, amiket maga után hagy, mind elmondanak egy kis részt a velünk nem közölt „háttérismeretből”. A motívumban megjelenő csendek, illetve az elhallgatások és megszólalások váltakozásai, ismétlődései annyira hangsúlyosak, és sűrűn váltakozóak, hogy ritmust, dinamikát adnak a szövegnek. Csend és beszéd végigvonuló ket-tössége egyfajta gondolatrítmust eredményez, ami a háború utáni időszakra jellemző volt: „a korra és tájra oly jellemző félelmek, hártások, gyanakvások bonyolult és közvetlenül valószínűleg elbeszélhetetlen tapasztalati világnak hangzó fragmentumai.”<sup>34</sup> Tehát gyakorlatilag ez a gondolatrítmus teremti meg a mű háttérének jelentős részét úgy, hogy nem mesél, hanem *hallgat a regény világról*, az olvasóra bízva, hogy kitöltse a hiányos részeket.

### Összegzés

Tehát összegzésképp nézzük, hogy milyen folyamat játszódik le az olvasás során! Először is nincsen történet, fejlődés, és a gondolat- és érzelmkifejezés sem hangsúlyos; így – más nem igazán maradván – maga a háttér, a regény ábrázolt világa kerül előtérbe. Tehát a diegézisre vonatkozó tudatos szerzői döntések azok, amik azon túl (vagy épp az által), hogy a megszokottól való tudatos eltérések, vezetik az olvasó figyelmét a regény által megalkotott világra, az olvasót pedig bizonytalan, kényelmetlen és kiszolgáltatott helyzetbe kénysze-

---

<sup>30</sup> MÉSZÖLY, *Pontos...*, i.m., 224.

<sup>31</sup> *Uo.*, 284.

<sup>32</sup> *Uo.*, 398.

<sup>33</sup> *Uo.*, 301.

<sup>34</sup> GINTLI Tibor, SCHEIN Gábor, *Az irodalom rövid története: II. A realizmustól máig*, Pécs, Jelenkor, 2007, 547.



ríti. Albert Pál felteszi az őszinte költői kérdést: „Egyhangú, fárasztó könyv a *Pontos történetek, útközben?* De tele rejtéllyel, olvasói képzeletre, gondolkodásra számító megtervezett hiánnyal, felderítésre váró összefüggés-hálózat-tal.”<sup>35</sup> Ezek a megtervezett hiányok pedig talán a legfontosabbak a könyvben: mindent, ami kimondatlanul marad, épp saját maguk hiánya mond el. Mészöly nem készen elénk rakva, hanem az utazások leírásán túl egy tudatos nyelvhasználattal teremt meg egy, az általánosnál jóval komplexebb körképet a korról, a korról együttjáró érzettel együtt. Ebben a műben sorsokat látunk, embereket, akik megélték a háborút, és nem sokkal később, a háború utáni időkben találkozunk velük. Átitatja a folyamatos bizonytalanság és feszültség a kort és Mészöly narratívája által olvasás közben az olvasót is.

---

<sup>35</sup> ALBERT Pál, *Képek Kelet-Európából*, Irodalmi Újság, XXII/4, 1971. április 15., 9.